

Alicja Paleta

Uniwersytet Jagielloński
w Krakowie

WŁOSKIE ORATORIUM W TWÓRCZOŚCI WACŁAWA SIERAKOWSKIEGO

Oratorium to niesceniczna forma wokально-instrumentalna stworzona we Włoszech w drugiej połowie XVI wieku. Niesceniczność tego gatunku polega na tym, że przedstawienia oratoryjne nie wykorzystywały ani dekoracji, ani kostiumów i odbywały się nie na scenie teatralnej, lecz w kościołach, kaplicach, a przede wszystkim w oratoriach, od których pochodzi nazwa gatunku. Źródła oratorium sięgają początków włoskiego teatru religijnego, czyli laudy dramatycznej oraz przedstawień *sacra rappresentazione*, ale za bezpośredniego ojca oratorium uważa się Filipa Neriego (1515–1595). Spośród wielu oratoriów działających w Rzymie po 1550 roku, najbardziej aktywny był ośrodek przy kościele San Girolamo della Carità, prowadzony przez ojców filipinów oraz samego Filipa Neriego. W 1575 roku oratorium otrzymało nazwę Congregazione dell'Oratorio, a rok później zostało przeniesione do kościoła Santa Maria in Vallicella. Przedstawienia początkowo nie przypominały formy oratorium, która ukształtowała się w XVIII wieku. W trakcie spotkań odbywających się w każdą niedzielę, a także w inne świąteczne dni w okresie od 1 listopada do Niedzieli Palmowej¹, wykonywano kilkunastogłosowe laudy dialogowane związane z poszczególnymi uroczystościami kościelnymi² dopiero z upływem czasu zaczęły się wyodrębniać partie solowe, dając początek recytatywom i ariom. Oratorium przy Santa Maria in Vallicella było najbardziej cenionym rzymskim ośrodkiem aż do początków XIX wieku.

Koniec XVI i początek XVII wieku to czas, kiedy oratoria były przedstawiane na terenie Włoch, jednakże bardzo szybko, bo jeszcze w XVII wieku zysały popularność w innych krajach, by w następnym stuleciu królować w kościołach i kaplicach całej Europy, w tym również Polski. XVIII wiek to niezaprzeczalna dominacja włoskiej opery, oratorium i kantaty. Muzyka włoskich mistrzów opanowała dwory od Madrytu po Moskwę, od Neapolu po Kopenhagę i Sztokholm³. Oddziaływanie włoskiej opery było tak duże, że zaczęła ona przenikać również do muzyki religijnej, wpływając na jej zeświecczenie, które polegało między innymi na wprowadzeniu instrumentów orkiestralnych do form religijnych, tradycyjnie wokalnych lub przeznaczonych na głos i organy. Ponadto w kościołach zaczęto wykorzystywać włoskich śpiewaków kształconych do wykonywania oper, co z jednej strony podniosło poziom artystyczny przedstawień, ale z drugiej sprawiło, że styl muzyki kościelnej stał się mniej jednolity i odszedł

¹ H.E. Smither, *A History of the Oratorio*, vol. 3, *The Oratorio in the Classical Era*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, London 1987, s. 8.

² Z.M. Szwejkowski, *Między sztuką a ekspresją. II Rzym*, Musica Iagellonica, Kraków 1994, s. 19.

³ H.E. Smither, *op.cit.*, *passim*.

od tradycyjnej prostoty⁴. Taki proces nie ominął również Polski, która niemal na bieżąco śledziła osiągnięcia teatralno-muzyczne innych krajów Europy. W odpowiedzi na napływ elementów świeckich do muzyki kościelnej odezwały się jednak głosy nawołujące do reformy muzyki religijnej w Polsce, nakazujące powrót do wcześniejszej tradycji. Jedną z osób, która wysunęła takie postulaty, był ówczesny ksiądz kanonik Krakowskiej Kapituły Katedralnej, hrabia Wacław Sierakowski.

Wacław Sierakowski urodził się w 1741 roku. Od samego początku rodzice przeznaczili go do stanu duchownego i dlatego oddali go pod opiekę stryja, Wacława Hieronima, biskupa przemyskiego, który zgodził się pokryć koszty wykształcenia bratanka. Po ukończeniu nauki w kolegium jezuickim najpierw w Krośnie, a potem w Przemyśle, Wacław Sierakowski rozpoczął studia filozoficzne i teologiczne w Warszawie i Jarosławiu. Następnie w latach 1763–1767 kontynuował studia w Rzymie, gdzie otrzymał święcenia kapłańskie⁵. Zważywszy na późniejszą twórczość Sierakowskiego, możemy z całą pewnością stwierdzić, że owe lata spędzone we Włoszech miały decydujący wpływ na zainteresowania muzyczno-teatralne późniejszego kanonika. To właśnie wtedy Wacław Sierakowski musiał uczestniczyć w organizowanych przy wspomnianym już kościele Santa Maria in Vallicella przedstawieniach oratoryjnych, które zainspirowały go do przeniesienia włoskiego oratorium na grunt polski. W 1780 roku, będąc już w Polsce, Sierakowski objął funkcję prefekta krakowskiej kapeli katedralnej, a rok później otworzył w swoim domu przy ulicy Grodzkiej 116 prywatną szkołę śpiewu, którą utrzymywał z własnych środków przez ponad sześć lat jej działalności. Sierakowski był żywo zainteresowany edukacją muzyczną młodzieży polskiej. Owocem tych zainteresowań jest trzypięciotomowe dzieło zatytułowane *Sztuka muzyki dla młodzieży krajowej*⁶, stanowiące połączenie opisu XVIII-wiecznej teorii muzyki z pewnymi postulatami wyżej wspomnianej reformy, którą – zdaniem Sierakowskiego – należało koniecznie przeprowadzić. W dziele tym Sierakowski zawarł swoje teoretyczne i estetyczne poglądy na to, czym jest muzyka i edukacja muzyczna. Opinie badaczy na temat tej pozycji są różne, ale przeważnie wskazuje się na rozmach myśli, a zarazem brak konsekwencji⁷, co prawdopodobnie było spowodowane brakiem wykształcenia muzycznego i bardzo dużym zaangażowaniem emocjonalnym kanonika w działalność pedagogiczną.

Celem niniejszego artykułu nie jest analiza teorii muzyki Wacława Sierakowskiego, ograniczymy się więc jedynie do przytoczenia kilku myśli dotyczących funkcji, jaką zdaniem biskupa pełniła ona w ówczesnym świecie religijnym:

muzyka od Boga ma to przywiązanie do siebie, iż najdziksze miękczy temperamenta, bo każdy wesołość, jak swe życie kocha. (I, 9)⁸

muzyka wokalna mając za cel zalecenia cnót i ochylenia występów, pozbywa ludzi wszelkiej obyczajów zarazy, czyniąc ich cnotliwymi. (I, 30)

⁴ T. Przybylski, *Muzyka kościelna w Polsce okresu Oświecenia w relacji i ocenie ks. Wacława Sierakowskiego (1741–1806)*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne”, 1987, t. XXXIV, z. 7, s. 365.

⁵ E. Aleksandrowska, hasło: Wacław Sierakowski [w:] H. Markiewicz (red.), *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXXVII, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 1996–1997, s. 313–315.

⁶ W. Sierakowski, *Sztuka muzyki dla młodzieży krajowej*, t. 1–3, Kraków 1795–1796.

⁷ Por. np. I. Poniatowska, *O estetyce muzycznej ks. Wacława Sierakowskiego*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne”, 1987, t. XXXIV, z. 7, s. 373.

⁸ W nawiasach podano tom i stronę, z której zaczerpnięto cytaty. Odwołujemy się do jedynej istniejącego wydania z lat 1795–1796, por. przypis 6.

Muzyka zaś Kościelna, mając cel inny i od wszystkich Rodzajów Muzyki różny, to jest jedynie pobudzać serca do uszanowania obecnego szczególniejszym sposobem w świątyniach swoich Boga, przeto też odmiennie niż wszystkie inne muzyki ma być usposobiona. (II, 187)

O tem zamilczam, iż mechaniczna muzyka uszy tylko głaszcze, gdyż komu tajno, iż wody i wiatry grają: słowna zaś jako rozumna, umysły nasycą, krępuje serca, wiąże afekta, i jako zamierza, zniewala, kontentuje wszystkich, w wiadomościach objaśnia, w cnotach gruntuje, od złego odstręcza i „żartem poprawia obyczaje”. (I, 7–8)

Sztuka muzyki najsprawiedliwiej i najwłaściwiej od przepisów śpiewania zaczyna, bo komuż nie wiadomo, iż śpiewanie jest wszelkiej muzyki początkiem? i śpiewającemu wszystkie instrumenta łatwe, bez znania zaś głosu wszystkie trudne i prawie niepojęte. (I, 87)

Ostatnie dwa cytowane fragmenty świadczą o tym, że Sierakowski uznawał wyraźnie prymat muzyki wokalne nad instrumentalną, ponieważ to właśnie poprzez śpiew człowiek mógł się zbliżyć do Boga i stać się lepszy, i dlatego też biskup postanowił otworzyć własną szkołę i zająć się nauką śpiewu.

Jak już wspomnieliśmy, krakowska szkoła śpiewu działała przez prawie siedem lat (1781–1787) i kształciła młodzież z miasta i okolic. Przy szkole Sierakowski zgromadził kilku kompozytorów z Polski i ościennych krajów⁹, którzy uczyli i komponowali muzykę do tekstów kanonika, ale najważniejszą działalnością szkoły zdają się być przedstawienia włoskich oratoriów, których partytury Sierakowski sprowadził z Włoch po swoim pobycie w Rzymie. Włochy nie były jedynym krajem, który odwiedził krakowski kanonik. Podróżował również do Czech i Francji, co pozwoliło mu na zapoznanie się z panującą ówczesnie modą teatralno-muzyczną¹⁰.

Dla spędzenia takowych (tzn. długich) pod zimową porę wieczorów weszło to w zwyczaj powszechnie narodów, iż w ten czas odprawiać się zwykły wszelkiego rodzaju teatru [...]. Do takowych pięknych i najprzyzwoitszych zabaw dla tutejszej publiczności służą w tej mierze kantaty, które od lat kilkunastu z włoskiego na polski język tłumaczyłem, nie oszczędzając pracy i majątku na druk ich i muzykę najliczniejszą. Takowe kantaty w dni znaczniejsze uroczyste starałem się z jaką tylko można było okazałością, to jest śpiewaniem i graniem, publiczności ogłaszać. Wiele tych kantat przeze mnie wydanych znajduje się. Życzący sobie one nabyć, mają się udać pomiędzy księgarzy krakowskich, które za pomierzą od nich cenę dostaną. (I, 4–5)

Sierakowski sprowadził z Włoch do Polski partytury oratoriów z oryginalną muzyką kompozytorów, głównie włoskich, pośród których znajduje się kilka wybitnych nazwisk¹¹. Ciekawostką jednak jest fakt, że kanonik sprzeciwił się panującej wówczas niepodzielnie zasadzie, by włoskie opery i oratoria wystawiać tylko po włosku¹². Jak sam twierdził, uznawał wyższość języka narodowego nad obcym i dlatego zdecydował się sam przetłumaczyć na język polski teksty librett sprowadzonych przez

⁹ Dla Wacława Sierakowskiego muzykę komponowali: Teodor Zygmuntowski z Krakowa, Franciszek Ksawery Kratzer z Niemiec, Feliks Michał Lang z Czech i Jakub Gołąbek ze Śląska.

¹⁰ A. Komarnicka-Ryszka, *Kolekcja XVIII-wiecznych oratoriów włoskich w zbiorach Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej na Wawelu. O działalności kanonika Wacława hr. Sierakowskiego raz jeszcze*, „Przegląd muzykologiczny”, 2001, nr 1, s. 101 oraz E. Aleksandrowska, *op.cit.*, s. 313.

¹¹ Pasquale Anfossi, Niccolò Jomelli, Antonio Sacchini, Giovanni Battista Casali czy Giovanni Paisiello.

¹² Pierwsza opera w języku polskim została wystawiona dopiero w 1778 roku w Teatrze Narodowym w Warszawie i była to *Nędza uszczęśliwiona* do tekstu Franciszka Bohomolca (przerobionego przez Bogusławskiego) i do muzyki Macieja Kamińskiego.

siebie, wierząc, że wspomůže to edukację uczniów, którzy brali udział w przedstawieniach i poruszy serca słuchaczy.

Aby się muzyką kontentować na jakiś czas, dość słyszeć jej odgłos, ale żeby z muzyki odnośić pożytki, trzeba jej koniecznie w narodowym języku doświadczać, bo inaczej skrytych namiętności serca nie ruszy. (I, 150)

Niestety nie wiemy, ile utworów zostało przez Sierakowskiego rzeczywiście wystawionych i które to były tytuły¹³. Naszymi jedynymi źródłami są wzmianki uczynione przez samego biskupa w *Sztuce muzyki* oraz pamiętniki Kazimierza Kratzera, śpiewaka związanego z muzycznym środowiskiem Krakowa w XVIII wieku, trudno dostępne, gdyż zachowane w rękopisie znajdującym się prawdopodobnie w Bibliotece Narodowej we Lwowie¹⁴.

Na spuściznę Wacława Sierakowskiego, oprócz wyżej wspomnianego traktatu, składają się partytury oratoriów, z których zachowała się tylko część znajdująca się w zbiorach archiwalnych Krakowskiej Kapituły Katedralnej¹⁵, drukowane teksty utworów oryginalnych Sierakowskiego, do których muzykę skomponowali kompozytorzy współpracujący ze szkołą oraz przekłady librett do wystawianych utworów tłumaczonych przez samego kanonika.

Zachowały się trzydzieści trzy przekłady oratoriów ze zbiorów kanonika. Warto zauważyć, że również utwory napisane przez biskupa zbliżają się do konstrukcji włoskiego oratorium i różnią się tylko tematycznie, ponieważ są poświęcone lokalnym świętym. Ciekawe jest jednak, że Sierakowski ani razu nie nazywa sprowadzonych przez siebie utworów oratoriami, tylko określa je jako kantaty i podaje nawet ich definicję:

Kantata w samych Włoszech zażywana, jest to *Dramma w Muzyce* czyli Dialog niczym się od Operów nie różniący, równie najprzedniejszej muzyki, jak Opery, tylko iż Opery na Teatrach produkują świeckich Bohatyrów dzieła, a to w Teatralnych ubiorach stosownych do każdej akcji; co jak wielkie spektatorom wyrażenie na Umysłach sprawuje bez wątpienia, tak wiele pieniędzy kosztuje. Kantaty zaś Bohatyrów Świętych i nie na Teatrach, ale w Kaplicach Publicznych i Kościołach. (II, 70–71)

Jeśli się jednak przyjrzymy dokładnie słowom biskupa, to zauważymy, że jest to dość ogólny opis XVIII-wiecznego oratorium, ponieważ wtedy wpływ opery na ten gatunek muzyczny rzeczywiście był tak duży, że jedynymi różnicami kompozycyjnymi, nie wchodząc w szczegóły wystawień, był podział oratorium na dwie części wobec trzech aktów opery, brak jasno zaznaczonego podziału na sceny¹⁶ oraz znacznie mniejsza w stosunku do dzieł operowych ilość duetów, ansambli i partii chóralnych. Jeśli chodzi natomiast o terminologię zastosowaną przez Wacława Sierakowskiego, trzeba zauważyć, że nawet w języku włoskim brakowało precyzji w nazewnictwie ga-

¹³ Pewne wydają się trzy tytuły: *Giuseppe riconosciuto* (Józef), *L'esaltazione di Salomone al Trono* (Salomon na tronie), *La Madre dei Maccabei* (Machabejczykowie), A. Komarnicka-Ryszka, *op.cit.*, s. 116–117. Z pewnością jednak koncerty organizowane przez biskupa nie ograniczyły się do tych trzech pozycji, o czym mogą świadczyć wawelskie partytury zachowane w całości lub we fragmentach dotyczące dwudziestu pięciu oratoriów włoskich.

¹⁴ L'vivs'ka Deržavna Naukova Biblioteka im. V. Stefanyka: Zb. Baworowskich, rkps. 324/III, za: A. Ryszka-Komarnicka, *op.cit.* s. 101, przypis 3.

¹⁵ Część partytur zachowała się jedynie we fragmentach, a część zbiorów spłonęła w pożarze.

¹⁶ Nie było to konieczne, ponieważ śpiewacy byli obecni przed widzami przez cały czas trwania oratorium.

tunków, ponieważ ta sama – omawiana przez nas – struktura była określana bardzo różnorodnie: *oratorio*, *azione sacra*, *componimento sacro-drammatico*, *componimento sacro per musica* i tak dalej¹⁷. Co więcej, w tamtym okresie kantata nie ograniczała się już do schematu RARA (recytatyw – aria – recytatyw – aria), ale rozrosła się, zbliżając się do formy oratorium. Nie wydaje się więc, by Sierakowski popełnił jakiś błąd, nazywając wystawiane przez siebie utwory kantatami, a jednocześnie z dzisiejszej perspektywy jest w pełni uzasadnione analizowanie ich jako form oratoryjnych, zwłaszcza że przekłady dokonane przez kanonika są bardzo wierne strukturze oryginału. Wynika to w dużej mierze z faktu, że wersja polska powstawała do oryginalnej muzyki włoskiej, a Sierakowski nadpisywał tekst polski na gotowej partyturze, więc chcąc zachować całość muzyczną, musiał jednocześnie unikać wszelkich radykalnych modyfikacji struktury utworu. Celem przekładu było bowiem wystawienie oryginalnego oratorium w języku polskim, a nie przekształcenie gatunku czy to literackiego, czy muzycznego.

Jak już wspominaliśmy, całościowa ocena działalności kanonika krakowskiego jest bardzo trudna. Z jednej strony większość krytyków muzycznych odmawia dziełom Sierakowskiego jakiegokolwiek wartości naukowej czy artystycznej¹⁸, z drugiej strony jednak, nie można zapominać, że jego wkład w propagowanie kultury i edukacji muzycznej w Krakowie jest olbrzymi. Ponadto trzeba pamiętać, że nikt inny na taką skalę nie wystawił włoskich utworów teatralno-muzycznych w języku polskim oraz że przekłady Sierakowskiego stanowią bogaty materiał, który warto poddać szczegółowej analizie, mogącej rzucić dodatkowe światło na naszą wiedzę o XVIII-wiecznych przekładach z języka włoskiego.

Riassunto

Wacław Sierakowski (1741–1806) fu uno dei più importanti personaggi della vita musicale di Cracovia nella seconda metà del Settecento. Presso la sua scuola di canto furono rappresentati alcuni dei più famosi oratori italiani del Settecento tradotti in polacco dallo stesso Sierakowski. Essi vennero cantati dagli allievi della scuola con la musica originale dei compositori italiani. Molti libretti e partiture si sono conservate fino ad oggi, costituendo una fonte preziosa di informazioni sulla vita teatrale e musicale del Settecento polacco.

¹⁷ Taka terminologia była stosowana między innymi w wypadku edycji librett oratoryjnych.

¹⁸ Por. m.in. Z. Jachimecki, *Muzykologia i piśmiennictwo muzyczne w Polsce*, PAU, Kraków 1948; T. Przybylski, „Sztuka muzyki” Wacława Sierakowskiego, „Muzyka” 1968, nr 3, s. 66–77.